

## Entre *people* et *newsmagazines*

Hybridations savantes et populaires dans les représentations médiatiques de l'écrivain

Jamil Dakhli, François Provenzano et Émilie Roche

---

**Édition électronique**URL : <http://contextes.revues.org/6202>

ISSN : 1783-094X

**Éditeur**

Groupe de contact F.N.R.S. CONTEXTES

Ce document vous est offert par Université de Liège

**Référence électronique**

Jamil Dakhli, François Provenzano et Émilie Roche, « Entre *people* et *newsmagazines* », *CONTEXTES* [En ligne], 17 | 2016, mis en ligne le 26 novembre 2016, consulté le 01 décembre 2016. URL : <http://contextes.revues.org/6202> ; DOI : 10.4000/contextes.6202

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 décembre 2016.



CONTEXTES est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

---

# Entre *people* et *newsmagazines*

Hybridations savantes et populaires dans les représentations médiatiques de l'écrivain

Jamil Dakhli, François Provenzano et Émilie Roche

---

- 1 Cette contribution s'inscrit dans le cadre d'une recherche collective sur « La reconnaissance littéraire à l'épreuve de la célébrité : les représentations médiatiques des écrivains en France (1945-2011) », associant le Groupe de recherche sur la Presse magazine et le Groupe de recherche « Pratiques créatives sur Internet » (LCP-IRISSO, UMR 7170). Seront ici présentés les résultats concernant le volet « presse magazine » du corpus étudié, qui comporte également un volet audiovisuel et un volet Internet. Le volet presse magazine s'organise lui-même en deux catégories : les titres *Ici Paris*, *France Dimanche*, *Voici* et *Gala* représentent le tournant *people* de la presse magazine et sont destinés à un public de masse ; les titres *L'Express* et *Le Nouvel Observateur* correspondent quant à eux à un lectorat « intellectuel » et illustrent la version française du format *newsmagazine*. Considérés dans leur diachronie – de 1950 à 2011 –, ces divers supports construisent et diffusent des représentations variées de l'écrivain, de la chose littéraire en général et de ses hiérarchies symboliques en particulier. Mieux : les médias participent à l'établissement des valeurs qui structurent ces hiérarchies.
- 2 Suivant cette problématique générale, il conviendra d'envisager la fascination réciproque entretenue par les deux catégories du corpus retenu : en effet, la presse dite « *people* » intègre en son sein les logiques de distinction propres à la culture légitime ; à l'inverse, les *news* pour intellectuels relaient volontiers des codes de représentation hérités de la culture populaire. C'est de ce croisement dont nous voudrions rendre compte ici, en envisageant l'évolution de ces titres sur la longue durée que constitue la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle.
- 3 Avant d'exposer les résultats des observations effectuées, quelques préalables théoriques paraissent nécessaires, quant au partage entre culture savante et culture populaire, et surtout quant à la manière dont le spectre médiatique d'une part, le fait littéraire d'autre part, s'inscrivent dans ce partage ou en renégocient les frontières.

## 0. Préalables théoriques et méthodologiques

- 4 La sociologie de la domination et de la légitimité culturelle a profondément contribué à radicaliser l'opposition entre des objets, des supports, des représentations, selon qu'ils participent de l'un ou l'autre des deux grands types de « rapports au monde social » : « le point de vue souverain de ceux qui dominent le monde social en pratique ou en pensée [...] et la vision aveugle, étroite, partielle, celle du simple soldat perdu dans la bataille, de ceux qui sont dominés par ce monde<sup>1</sup> ». Ainsi, pour le sociologue, le clivage entre « presse d'information » et « presse à sensation » reproduit (et renforce) cette opposition entre une élite dotée en capital scolaire et culturel et les masses populaires moins éduquées : « en vertu d'un effet d'assignation statutaire », les élites sont vouées à lire de « grands » journaux nationaux, tandis que les fractions de la société les moins pourvues en capital scolaire seraient condamnées, par défaut, aux lectures les moins légitimes, et en particulier à la « presse à sensation ».
- 5 Cette analyse conduirait donc à penser que lesdits médias entretiennent un rapport à l'actualité marqué prioritairement par une prise en compte dans un cas, une négligence dans l'autre, des principes de vision légitimes qui organisent les valeurs et les objets culturels. Parmi ces valeurs et ces objets, la littérature (les écrivains, les œuvres) se situe elle-même sur un spectre courant de la haute légitimité à la stigmatisation. Faut-il dès lors en déduire que le traitement médiatique de la chose littéraire ne fait que reproduire et reconduire deux types de vision du monde, l'une élitiste l'autre populaire, absolument imperméables l'un à l'autre, auxquels correspondent symétriquement deux gammes d'objets et de valeurs littéraires ?
- 6 L'analyse qui suit s'engage sur la voie tracée par cette question, en partant du postulat que la figure de l'écrivain peut représenter un cas idéal pour observer les négociations représentationnelles dont les médias sont le lieu, et les enjeux de légitimation qui y sont liés. Cas idéal, parce que l'écrivain secrète sa propre mythologie, fondée autour des valeurs de singularité, de désintéressement, de création désincarnée, d'homologie entre la vie et l'œuvre, de reconnaissance par les pairs. Il s'agira dès lors de voir comment cette mythologie du littéraire s'articule aux logiques de la fabrique médiatique de l'actualité, les imprègne, y résiste, ou au contraire s'y soumet. La conception de l'écrivain qui a orienté notre enquête s'est donc voulue aussi empirique et ouverte que possible : plutôt que de partir d'une définition *a priori* de l'écrivain, alimentée de critères externes difficilement stabilisés, nous avons cherché à saisir ce que chaque média considèrerait comme l'incarnation, dans un individu singulier, de l'idée générale de « Littérature ».
- 7 Comme nous l'avons signalé plus haut, le corpus s'organise en deux volets. D'un côté, la presse de célébrités, héritière directe des « journaux à sensation » dont parle Bourdieu. De l'autre, les *newsmagazines*, représentants de la presse d'information pour public cultivé. Il s'agit bien dans tous les cas d'une presse généraliste. Il y a certes des fractions encore plus extrêmes sur le spectre de la légitimité culturelle (pensons aux programmes télé d'un côté, à des titres comme *Le Magazine littéraire* de l'autre), mais nous aurions affaire dans ces cas à des publications dites « de niche », ou spécialisées. Or, l'intérêt à nos yeux est de voir précisément comment les représentations s'inscrivent dans une *doxa* aussi large que possible, bien qu'orientée vers des publics différents sociologiquement.
- 8 Pourquoi avoir choisi la presse magazine, plutôt que la presse quotidienne ? Pour une raison très pratique d'abord : il y a très peu de représentants sur la longue durée et

encore en activité d'une presse populaire quotidienne (*France Soir* moribond, *Le Parisien* éventuellement). Prendre deux catégories de magazines rendait la comparaison plus aisée et fournissait en outre un matériau sémiotiquement plus riche, ne serait-ce que par l'importance de l'image dans la presse magazine. Enfin, les magazines se caractérisent, de façon plus précoce et plus visible que pour la presse quotidienne, par un double mouvement à la fois de segmentation des publics et de recherche d'un élargissement de leur lectorat. Cette particularité rend la presse magazine particulièrement sensible aux évolutions des goûts des lecteurs et la conduit aussi plus facilement à intégrer des logiques de marketing. Ces tensions, constitutives du média, nous paraissent intéressantes à prendre en compte dans l'étude des représentations littéraires.

- 9 Quant aux aspects méthodologiques plus concrets, nous avons procédé à un dépouillement de dix-huit années réparties sur l'ensemble de la période considérée, auquel s'ajoute un balayage aléatoire d'autres années. L'approche des contenus s'est voulue de type « holiste », c'est-à-dire que l'intégralité des niveaux de la textualité médiatique et de son énonciation ont été considérés comme potentiellement pertinents, y compris donc les photographies, dessins, quel que soit le statut des éléments analysés (rédactionnel, publicité). Nous aurons l'occasion de préciser, au fil des analyses, la manière dont nous avons formalisé nos observations ; disons pour l'heure que les titres examinés ont été considérés comme producteurs d'une *sémiosis* en soi, dont nous avons cherché à rendre compte dans sa cohérence d'ensemble. Bien entendu, les inflexions et les ruptures dues à l'évolution chronologique des formats et des contrats de lecture ont été réintroduites dans un second temps, pour intervenir dans l'explication des mutations observées au niveau des représentations.
- 10 On l'aura compris, une telle méthode a pour objectif de faire ressortir les constantes (d'un titre à l'autre ou diachroniques) et les zones de partage (ici encore médiatiques ou diachroniques) dans la manière dont la représentation des écrivains est construite par les médias.

## 1. Ce que l'écrivain fait au people, et inversement

- 11 Pour la presse de célébrités, nous avons retenu les titres *Ici Paris* et *France Dimanche* pour la première portion temporelle, *Voici* et *Gala* pour les décennies 1990 et 2000. Fondés dans l'immédiat après-guerre, devenus des éléments stratégiques du groupe Hachette (actuellement Lagardère Médias), *Ici Paris* et *France Dimanche* furent longtemps les représentants les plus emblématiques de cette presse de célébrités. À partir des années 1990, *Voici* (1987) et *Gala* (1993) illustrent la revitalisation de cette presse, sous l'égide de leur société fondatrice, Prisma Presse, filiale française du groupe allemand Bertelsmann, à l'origine, au début des années 1990, de la notion de presse *people*.

### 1.1. Les constantes d'une approche *people*

#### 1.1.1. Une prise en charge sous conditions

- 12 La figuration d'écrivains dans le discours des quatre hebdomadaires *people* étudiés est largement tributaire de critères d'allocation de la valeur informative (*newsworthiness*), dérivés d'une culture de la célébrité faisant de l'image publique une fin en soi, « mesure de l'intensité d'être<sup>2</sup> », où tout un chacun, et *a fortiori* les vedettes – c'est-à-dire,

étymologiquement, les individus les plus « en vue » – est évalué en fonction de son capital de célébrité<sup>3</sup> et de sa capacité à le faire fructifier.

- 13 Peu présents d'une manière générale au moins jusque dans les années 1980, les écrivains sont le plus souvent évoqués, non pas pour eux-mêmes, à travers leur œuvre ou leur vie, mais sous l'effet d'un « ricochet » de célébrité.
- 14 Ils sont surtout convoqués en tant que personnages secondaires, voire comparses, du récit médiatique, pour leurs liens avec une « vraie » célébrité, de préférence acteur/actrice, chanteur/chanteuse, personnage du petit écran ou membre de l'aristocratie : Romain Gary, par exemple, en tant qu'ancien mari de Jean Seberg (*France Dimanche*, 1724, 17/09/1979, p. 10)<sup>4</sup>, ou plus récemment, Marc Lévy, parce qu'il vient d'épouser une journaliste-animatrice de Canal +, Pauline Lévêque (*Voici*, 02/10/2008). Tant il est vrai que dans la culture de la célébrité, l'alliance sentimentale ou conjugale entre deux personnalités issues de branches différentes de l'élite (art et politique, journalisme et aristocratie, etc.) redouble l'importance de chacune d'entre elles au sein du panthéon *people*.
- 15 De même, le discours *people* est tout particulièrement axé sur celles et ceux qui ont acquis leurs galons de célébrité avant de se lancer dans l'écriture, laissant ainsi la part belle à un grand nombre de personnages que l'on devrait plutôt considérer comme des « écrivains » pour reprendre la distinction proposée par Roland Barthes : Jacqueline Monsigny actrice et animatrice de télévision (*Ici Paris*, 1547, 28/02/1975, p. 13), Gérard Néry, auteur de l'un des romans-feuilletons d'*Ici Paris* présenté comme ancien acteur au cinéma, d'abord, dans « J'ai 12 ans », puis au théâtre avec Pierre Fresnay et Yvonne Printemps (*France Dimanche*, 1501, 09/06/1975, p. 12) ; dans *Voici*, entre 2007 et 2011, 12 des 16 personnalités présentées comme des écrivains sont avant tout célèbres pour leurs autres activités, les plus cités de ces « écrivains » étant Woody Allen (266 occurrences sur cette période), Patrick Poivre d'Arvor (194 occurrences) et l'imitateur-animateur Patrick Sébastien (81).
- 16 Selon la même logique, un critère déterminant dans l'intérêt de la presse *people* pour des écrivains semble résider dans une validation préalable apportée par la télévision, selon le principe du « vu à la TV ». Ainsi Bernard Lentéric a-t-il droit à un portrait dans *Gala* (35, 10/02/1994, p. 73) au motif qu'« À Noël, il nous a régales avec *Les maîtres du pain*, le feuilleton télé qui a pulvérisé les records d'audience ». De même, à quelques années de distance, Yves Navarre (*France Dimanche*, 1482, 27/01/1975, p. 4) et Jean-Louis Bory (*France Dimanche*, 1711, 18/06/1979, p. 17) sont-ils mentionnés non pas pour leurs publications mais parce qu'ils ont « osé » parler de leur homosexualité au petit écran.
- 17 À travers ces deux derniers exemples, l'on découvre un autre registre de sollicitation des écrivains, parfaitement indépendant de leur statut professionnel et inhérent à une logique éditoriale à la fois sensationnaliste et *people* : le mode de l'édification morale.

### 1.1.2. Primat de la morale commune, traque de la vérité

- 18 Autre principe du discours de la presse de célébrités : les personnalités y servent à conforter la *doxa*, soit en tant que parangons supposés de valeurs consensuelles – conjugalité, sens de la famille, au premier chef –, soit, au contraire, en tant que repoussoirs, incarnations d'une *hybris* et d'une transgression aux « bonnes » mœurs<sup>5</sup>. Le traitement des écrivains n'échappe pas à la règle. Aussi est-ce également pour leur odeur de soufre que sont révélés un hold-up perpétré par Pier Paolo Pasolini (qui, mentionne *Ici Paris* [07/11/1975, 1583], « avait déjà publié plusieurs recueils de poèmes, des romans, et

tourné, pour le cinéma, un court métrage ») ou la garde à vue de Claire Castillon après qu'elle eut adressé des testicules d'animaux à des critiques qu'elle aurait jugés trop sévères envers elle<sup>6</sup>.

- 19 Au surplus, le traitement rédactionnel est soumis au prisme de la vie privée, en tant que clé universelle de compréhension du monde<sup>7</sup>. La presse de célébrités met en scène une soif d'authenticité censée être assouvie par des « révélations », « confessions » ou autres « confidences » sur la vie privée des « grands » de ce monde. Dans le cas de la littérature, cela revient inmanquablement à sonder la « vraie » vie de l'écrivain ou à dépeindre les personnes réelles dont les romans seraient dérivés : *Ici Paris* s'enorgueillit par exemple d'avoir « retrouvé le véritable amant de Lady Chatterley » (1546, 21/02/1975, p. 19). Il est clair que dans l'approche *people* la plus classique, l'auteur est second par rapport à l'œuvre, elle-même seconde par rapport à la vie dont elle n'est saisie que comme une *mimesis* plus ou moins illusoire.
- 20 Cette rhétorique de la révélation a pour finalité de promouvoir un récit d'information *people* voué à démontrer que la réalité rejoint, sinon dépasse, la fiction : ainsi, à propos de l'ouvrage de l'animatrice Jacqueline Monsigny dans lequel elle décrit les turpitudes sexuelles de personnages travaillant à l'ORTF (« une téléspeakerine nymphomane arrêtée au Bois de Boulogne », « Après le journal télévisé, le présentateur vedette va se faire fouetter par “La Reine d'Angleterre” »), *Ici Paris* suggère qu'il s'agit là d'un « roman à clés » : « Et si ce n'était pas tout à fait un roman ? » (1547, 28/02/1975, p. 13). Ce qui aboutit – et ce n'est là le moindre paradoxe du discours *people* – à une mise en récit fortement fictionnalisante de la vie de l'écrivain, partant du principe que « sa vie est un roman » : aussi évoque-t-on « le roman d'amour de Joséphine Baker et Simenon » (*France Dimanche*, 1496, 05/05/1975, p. 11) ; de même l'enfance de Guy des Cars est-elle annoncée comme « un conte de fées » (*Ici Paris* 1568, 25/07/1975, p. 13).
- 21 Sur cette toile de fond – immuable – de focalisation sur les conduites privées et les liens avec d'autres types de célébrité(s) plus clairement populaires, se détachent quelques mutations dans le traitement des écrivains, qui expriment l'intégration de critères savants de jugement sur le fait littéraire.

## 1.2. Une double légitimation

- 22 L'évolution des magazines de célébrités vers une prise en compte des écrivains plus proches de la « haute » culture (au sens bourdieusien du terme) coïncide avec la mise en place de nouvelles formules éditoriales au tournant des années 1980-1990 : le lancement de *Voici* (1987) et *Gala* (1993) par le groupe Prisma Presse, qui vont tout à la fois accorder plus de place aux écrivains et poser sur eux un regard plus érudit.

### 1.2.1. Une légitimation de l'écrivain dans l'univers *people* : l'élargissement de la couverture

- 23 À partir des années 1990, la couverture du fait littéraire s'institutionnalise grâce à *Gala* et *Voici*. Le premier publie régulièrement des portraits et/ou interviews d'écrivains, presque dans chaque numéro, et à chaque fois qu'il publie un récapitulatif de l'année écoulée, les écrivains primés par des prix littéraires figurent en bonne place. Le second offre une rubrique à part entière de critique littéraire et/ou culturelle, généralement animée par un écrivain déjà connu : Frédéric Beigbeder, Patrick Besson ou Yann Moix. Par leur

position dans le champ littéraire, ces écrivains critiques symbolisent une hybridation des logiques du *people* et de la culture « cultivée » : ce sont à la fois des « célébrités » dont ils manifestent le même type de sociabilité (présence sur des plateaux télé ou à des soirées, avant-premières et défilés de haute couture, liaisons avec des vedettes) et des auteurs consacrés (par des prix littéraires, en l'occurrence<sup>8</sup>). Ce sont, qui plus est, des écrivains à succès<sup>9</sup>.

- 24 Le décalage est flagrant par rapport aux pratiques d'*Ici Paris* et de *France Dimanche*. D'un point de vue quantitatif, d'abord : hormis la rubrique « Livres » d'*Ici Paris* (1/2 colonne) et leurs romans feuilletons (2,5 par an pour chacun d'entre eux), la présence des écrivains est sporadique chez ces deux vétérans de la presse de célébrités. D'un point de vue qualitatif, ensuite : les ouvrages évoqués dans la rubrique « Livres » d'*Ici Paris* reflètent des goûts traditionnellement considérés comme populaires : policier, fantastique, médecines parallèles, histoire et biographie. Les grands auteurs du passé n'y sont cités que dans une perspective patrimoniale, pour évoquer une entité géographique ou un parcours touristique. Quant aux écrivains contemporains consacrés, ils sont littéralement mis à l'épreuve de leur popularité relativement faible : en témoigne le jeu « Notre tiercé des Français », où les lecteurs classent les deux seuls écrivains proposés, André Malraux et Joseph Kessel, respectivement à la 13<sup>e</sup> et à la 21<sup>e</sup> position.
- 25 Avec *Voici* et *Gala*, le spectre s'élargit : dans sa première formule (1987-1989), proche d'un magazine féminin classique<sup>10</sup>, *Voici* publie des nouvelles d'écrivains du passé et du présent, français ou étrangers, plus ou moins connus du grand public. De manière significative, chacun d'entre eux fait l'objet d'un encadré destiné à prouver leur intérêt, là encore par l'insistance sur trois aspects : leur notoriété-mondanité, la consécration par les pairs et la réussite commerciale.
- 26 De son côté, *Gala* dresse le portrait d'écrivains contemporains, français pour la plupart. L'objectif est de les montrer sous un jour à la fois courtois et familier. De façon tout à fait classique, sont privilégiés les thèmes de la famille et de la conjugalité : l'écrivain est montré et photographié dans son foyer, le plus souvent avec son/sa conjoint-e, ses enfants ou petits-enfants et est amené à témoigner sur sa sphère personnelle. De manière significative, bon nombre des écrivains exposés (1/4 environ) sont des écrivaines, dont l'harmonie du foyer fait l'objet d'une insistance toute particulière. Cette valorisation des femmes – que l'on retrouve aussi dans les portraits d'écrivains-hommes dans la mesure où leur compagne est systématiquement présentée comme une auxiliaire indispensable – peut être référée à une logique de captation d'un lectorat aux 3/4 féminin<sup>11</sup>.

### 1.2.2. L'affichage d'une légitimité culturelle

- 27 Les deux magazines du groupe Prisma multiplient les signes d'une connaissance fine du fait littéraire, suivant une approche qu'il est possible de rattacher à la haute culture, « haute » non pas par essence, mais en tant qu'elle se manifeste comme telle, par la mise en avant d'une difficulté d'accès, d'une exigence ou d'une consécration experte qui n'est pas à la portée de tous.
- 28 En témoigne d'abord la référence au travail de l'écrivain. Celui-ci fait l'objet d'un traitement approfondi, dans *Gala*, surtout, d'autant que le cas de l'écrivain offre un terrain fertile à la dialectique sphère privée / sphère publique-professionnelle, puisque son espace de travail est souvent confondu avec son domicile. Certaines photos visent précisément à mettre en scène cette imbrication : dans un article consacré à Florence et



Jacques Lanzmann et leurs jumeaux (46, 28/04/1994, pp. 30-32), un cliché montre l'écrivain en train de corriger un manuscrit dans un fauteuil tandis qu'à l'arrière-plan se tiennent son épouse et leurs deux nourrissons, l'un d'entre eux endormi dans un siège-bébé<sup>12</sup>. Au surplus, le thème de l'écrivain à l'œuvre permet de mobiliser les *topoi* d'une conception romantique de la création artistique, inscrite dans la « culture cultivée<sup>13</sup> » : sur ses affres supposées – Olivia Allard « (...) écrit en état d'urgence » (45, 21/04/1994, p. 34) –, et son austérité indispensable – « dans son bureau monacal aux murs blanchis à la chaux », « les démons conjugués de l'écriture et de la solitude » (à propos de Patrick Cauvin, 39, 10/03/1994, p. 74).

- 29 Par ailleurs, les hebdomadaires de Prisma Presse ouvrent une fenêtre sur le fonctionnement interne du champ littéraire, dont ils énoncent certains mécanismes de consécration ou, à l'inverse, de disqualification : ainsi les rites entourant l'attribution du Prix Goncourt sont-ils régulièrement relatés par *Gala*, où ils sont d'ailleurs présentés sur un mode souvent allusif, en tant qu'éléments d'un savoir allant de soi, nécessairement partagé par le lecteur : en légende d'une vignette les montrant debout, alignés, on évoque « Les "Dix du café Drouant" », qui « ne se mettront à table qu'après avoir annoncé les résultats (du prix Goncourt) » (75, 17/11/1994, p. 17). De son côté, *Voici* relaie la controverse suscitée dans le monde de l'édition par les soupçons de plagiat qui pèsent sur la biographie d'Ernest Hemingway publiée par Patrick Poivre d'Arvor (09/02/2011).
- 30 Enfin, *Voici*, quand bien même s'y intéresserait-il par ailleurs en tant que personnages de l'actualité, prend soin de marquer une distance ironique à l'égard des productions d'écrivains à succès comme Guillaume Musso ou surtout Marc Levy, l'une de ses têtes de Turc. Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, cette distance ne se fait pas jour dans sa rubrique de critique littéraire, mais dans de simples articles de chronique mondaine, où le style du romancier à succès est parodié et explicitement raillé. À propos de son mariage, au premier chef :

L'histoire de leur rencontre est digne des plus beaux contes de fées. Voire d'un roman de Marc Levy. Il la voit et n'a qu'une envie, la revoir. Quoi de plus simple, quand on est l'écrivain préféré de la ménagère de moins de 50 ans ? Utiliser l'un de ses nombreux romans à succès pour lui faire passer le message (heureusement que Pauline apprécie la lecture de romans à l'eau de rose). Et sur un bout de papier, lui griffonner un petit "Vous Revoir" qu'il lui glisse à la fin de la première rencontre. Elle y répondra et leur belle histoire commencera. Comme dans une histoire de Barbara Cartland.

L'écrivain peut désormais mettre au placard "l'angoisse du dimanche matin, celle de l'oreiller vide à côté de vous", car Pauline est bien décidée à ne plus le laisser seul. Espérons que cet amour ne lui enlèvera pas toute inspiration. Ou pas. S'il s'était, à juste titre, demandé "Où es-tu ? ", maintenant qu'il le sait, il fera tout son possible pour ne plus jamais la perdre. (02/10/2008)

- 31 La référence ironique à « du Marc Levy » est aussi utilisée pour commenter d'autres idylles : « Mais Anne Depetrini et Ramzy ont su dépasser leurs différences (c'est beau, on dirait du Marc Levy) » (14/10/2010) ; « L'histoire est belle comme du Marc Levy » (à propos du couple Sonia Rolland – Jalil Lespert, 19/10/2010).
- 32 Sous ces dehors légers peut se lire un enjeu de légitimité culturelle : l'ironie permet ici à l'énonciateur de communier avec son destinataire, en postulant que ni l'un ni l'autre ne sont dupes du caractère mièvre et commercial d'une telle œuvre. Il s'agit donc, ni plus ni moins, d'un procédé de distinction visant à manifester son adhésion aux codes de la haute culture.



## 2. Ce que l'écrivain fait au *newsmagazine*, et inversement

- 33 Pour les *newsmagazines*, les titres retenus sont *L'Express* (1953) et *Le Nouvel Observateur* (1964). Emblèmes de l'importation française du format *news* mis au point par les Anglo-Saxons (avec le célèbre magazine *Time*), ces deux titres incarnent également, durant les années 1960 et 1970, les valeurs de la classe bourgeoise émergente, qui accède massivement aux études supérieures et à ce qu'on appelle alors la « société de loisir<sup>14</sup> ». L'histoire de *L'Express* et du *Nouvel Observateur* est également symptomatique d'un certain rapport entre médias et politique en France. Marqué par l'idéologie tiers-mondiste et par la défense de la cause algérienne à ses débuts, *L'Express* voit ses fondateurs (Servan-Schreiber, Giroud) embrasser la carrière politique dans un gouvernement de droite dans les années 1970, au moment où le journal est racheté par un homme d'affaires britannique. Quant au *Nouvel Obs*, il assume davantage et plus longuement l'héritage contestataire de son prédécesseur d'extrême-gauche, *France-Observateur*, pour incarner aujourd'hui les valeurs d'une bourgeoisie bien-pensante.
- 34 Ce deuxième volet de notre corpus fera l'objet d'une lecture symétrique (mais inverse) par rapport à celle qui s'achève, puisqu'il s'agira cette fois de partir de codes médiatiques ajustés *a priori* à la sphère intellectuelle, pour envisager le traitement qu'ils réservent à l'objet littéraire. Comme pour le volet *people* du corpus (mais selon une chronologie un peu différente), les résultats s'organisent ici globalement en deux grandes périodes, la première (1950-1970) marquée par l'importation d'idéologèmes littéraires en régime médiatique élitaire, la seconde (1970-2010) marquée par la fabrique mass-médiatique de l'actualité littéraire. Pour chacune de ces périodes, les tendances observées peuvent être rassemblées en trois catégories (distinguées ici pour les besoins de la présentation, mais solidement articulées l'une à l'autre dans les faits), selon qu'elles concernent la scénographie journalistique, l'*ethos* des écrivains ou les échelles de valeurs mobilisées.

### 2.1. L'importation d'idéologèmes littéraires en régime médiatique

#### 2.1.1. Scénographie journalistique

- 35 Le magazine inscrit immanquablement les contenus qu'il présente dans une scénographie, qu'on entendra ici comme un rapport de places particulier institué entre l'instance médiatique, l'objet de son discours et ses lecteurs. Cette scénographie est notamment lisible dans les titres de rubriques consacrées à la littérature ; à cet égard, un changement notable intervient dans *L'Express* de la première moitié de la décennie 1970 : le libellé « Lettres » devient « Livres ». Nous y voyons le signe d'un changement du régime de valeurs qui organise le discours sur la littérature. Nous reviendrons plus loin sur cette mutation axiologique de *L'Express*, qui peut être corrélée à d'autres traits scénographiques convergents. Dans *France Observateur*, l'actualité littéraire et artistique appartient d'abord à une entité qui a une forte autonomie au sein du journal : « L'Observateur littéraire ». Plus qu'une rubrique, l'entité fonctionne comme un cahier indépendant. Cette autonomie souligne l'importance d'une singularité du traitement de la chose littéraire pour les lecteurs de l'*Obs*. En effet, le journal, très politisé, s'adresse à des intellectuels et est fait par des intellectuels. L'*Obs* littéraire ne déroge pas à cette règle d'identification forte du

titre dans les années 1950 et 1960 et le ton du cahier « exprime le refus de la moindre compromission avec ce qui ne relève pas de l'intellectualisme, de l'essayisme, de la nouveauté, de l'avant-gardisme...<sup>15</sup> ». Après sa mutation en 1964, lorsque l'*Obs* devient *Le Nouvel Observateur*, le cahier littéraire disparaît au profit d'une rubrique « Lettres, Arts, spectacles » qui devient, comme dans *L'Express* des années 1970, « Livres ». Ajoutons que, sémantiquement, le libellé « livre » renvoie désormais bien plus à l'objet livre qu'à la littérature. L'objet fait sens, il est englobant et renvoie à une acception à la fois moderne et large de la littérature, preuve d'un début d'ouverture du journal à la culture de masse. La même remarque peut être faite pour la rubrique « Disque » qui renvoie à la musique au sens large. La mise en scène de la littérature s'est désormais actualisée et le journal vise un public plus large qu'à ses débuts.

- 36 Dans le régime des « Lettres », le journaliste assume pleinement le statut d'un spécialiste de la chose littéraire, d'un critique au sens fort du terme. La légitimité attachée à son objet, par le degré de sophistication esthétique qu'il présente, rejaillit sur sa parole autorisée. Celle-ci s'adresse au lecteur pour l'éclairer sur une réalité, la littérature, qui réclame des compétences particulières. Ce statut légitimé du critique est notamment sensible, dans les pages de *L'Express*, à travers la récupération de ses propos dans des encarts publicitaires (voir la renommée acquise par Madeleine Chapsal, Jean-Louis Bory ou Robert Kaners dès fin des années 1950 ; voir par exemple cet encart publicitaire dans *L'Express*, 523, 22/06/1961, qui associe au nom de l'écrivain les noms des critiques de *France-Observateur* et de *L'Express*, François Nourissier et Robert Kaners). Dans l'*Obs*, ce statut est légitimé par le recours à des spécialistes universitaires et des écrivains qui chroniquent régulièrement pour le journal : Claude Roy, Roland Barthes, François Nourissier.
- 37 Dans *L'Express*, le genre journalistique qui sert au mieux cette scénographie est naturellement celui de l'entretien, nettement plus représenté (et, surtout, sous une forme longue) avant le tournant des années 1970. Ce recours au long entretien s'inscrit dans une importante tradition du journalisme littéraire, inaugurée par la fameuse *Enquête* de Jules Huret à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>, et marquée par le souci d'objectiver au maximum le travail de la création littéraire. Par exemple, face à Robbe-Grillet, Madeleine Chapsal enchaîne les questions brèves et précises, comme « Comment faut-il lire votre livre ? », « Il n'y a pas de personnages ? », « Alors vous, ce que vous cherchez à décrire, c'est... », etc. (*L'Express*, 747, 11/10/1965). L'entretien sert donc ici à mettre à plat les ressorts d'une esthétique, placés sous les yeux du lecteur par le biais du critique. Le lecteur est convoqué dans la scénographie médiatique aux côtés de ce critique (« Vous croyez que ça intéresse le lecteur ? », demande Chapsal dans le même entretien, à Robbe-Grillet qui lui parle de questionner la possibilité même de la littérature), tandis que ce dernier voit son *ethos* touché par l'aura des créateurs dont il rend compte (« Écrire sur Beckett, c'est parler comme un vivant à l'intérieur d'un tombeau », dira ainsi Alain Jouffroy en conclusion de son long article sur l'auteur de *Molloy* ; *L'Express*, 766, 21/02/1966, p. 71).
- 38 La présence de l'entretien est bien moindre dans *France Observateur*, qui préfère un mode de représentation de l'écrivain beaucoup plus didactique à travers l'exercice classique de la critique ou du compte rendu d'ouvrage. Dans tous les cas cependant, les catégories d'appréciation placent le lecteur du magazine aux côtés du chroniqueur, face à l'écrivain ou à l'œuvre analysés ; la scénographie consacre ici un entre-soi propre au journal.

### 2.1.2. *Ethos* d'écrivains

- 39 Les créateurs quant à eux importent dans les deux magazines l'*ethos* que leur confère leur présence au champ littéraire, dont les codes de représentation sont historiquement rôdés (en particulier dans le champ français). Deux motifs se dégagent tout particulièrement, qui sont des lieux communs de « l'être-écrivain » depuis au moins 1850 : « l'écrivain maudit<sup>17</sup> » et « l'écrivain-Janus ».
- 40 En effet, on est frappé par la récurrence des qualificatifs « solitaire », « clandestin », « mystérieux », « errant », « secret », « énigmatique », « aventurier », « exilé », « fantasque », « hors-la-loi social » pour qualifier les écrivains. De Denis de Rougemont, on dira par exemple qu'« [i]l tente en vain de secouer cette apathie, tout en menant une vie recluse et studieuse de hors-la-loi social » (*L'Express*, 878, 15/04/1968). Quant au romancier Henry Roth, le titre de l'article qui lui est consacré le présente comme « Le petit juif [qui] triomphe trop tard » (*L'Express*, 873, 11/03/1968), l'essentiel du propos consistant à retracer le fil des malheurs du personnage et à construire ainsi son *ethos* d'écrivain maudit, refusant la gloire lorsqu'elle se présente enfin. Cette représentation, historiquement datée, tant à devenir un « universel littéraire » fonctionnant comme un indice : sa mise en scène implique *de facto* une affirmation du caractère littéraire de l'œuvre.
- 41 Cette représentation ne fonctionne pas seule, mais souvent en tandem avec celle de l'écrivain-Janus, être à double face – parfois distantes jusqu'au paradoxe – pétri de contradictions et offrant l'image d'une énigme insoluble. Jean-François Revel fera par exemple de Charles-Albert Cingria un « géant mineur », qualifié par la réunion de divers contraires :
- Cingria fait penser à ces personnalités alexandrines ou renaissantes qui unissaient si savamment, si spontanément, si sphériquement l'érudition et l'art, l'homme de cabinet et l'homme de nature, le rêve et l'analyse, la bohème de l'esprit et son ascèse, émues par une énigme philologique ou architecturale autant que par un champ de blé sous la lune ou le bruit de paysans jouant aux quilles. (*L'Express*, 865, 15/01/1968)
- 42 Cet *ethos* place donc l'écrivain sous le signe de l'énigme. Censée répondre à une demande sociale de connaissance de la part des lecteurs, et même, comme le dit Philippe Lejeune, au prix d'une « illusion biographique<sup>18</sup> », l'instance médiatique ne fait qu'entretenir le mystère autour du personnage de l'écrivain, et faire de ce mystère même la seule chose qu'il y ait véritablement à connaître. Cet *ethos* vient ainsi renforcer la définition de la littérature comme lieu insaisissable du doute et du questionnement permanents.
- 43 Les magazines relaient et renforcent donc ces représentations, qui soulignent la « littérarité » de leur objet et, si l'on veut, leur exceptionnalité sociologique. Cette exceptionnalité n'a rien à voir, jusque dans les années 1970, avec la peopolisation : l'écrivain existe par son style (condensé de son être), par sa pensée (dont l'évolution scande les étapes d'un parcours), par la chronologie de ses œuvres, mais pas par sa biographie privée – c'est donc la production littéraire qui impose une chronologie à la vie (non l'inverse), et qui inscrit l'écrivain dans l'actualité médiatique. Voici par exemple comment s'ouvre un entretien avec Michel Butor en 1960 : « Depuis « *La Modification* » qui a obtenu le Prix Théophraste-Renaudot en 1957, vous n'avez pas publié de roman. Quel est le sujet du prochain "Degrés" ? » (*L'Express*, 448, 14/01/1960, p. 25). La prise du journaliste sur l'écrivain est immédiatement orientée par la parution des romans (avec, en

l'occurrence, la mention d'une reconnaissance par les paris), et le trou chronologique entre les deux titres évoqués ne fait l'objet d'aucun remplissage biographique.

### 2.1.3. Échelles de valeurs

- 44 Il en résulte, sur le plan des valeurs véhiculées, une surdétermination des critères formels, qui constituent comme on le sait le cœur des principes de vision du littéraire en régime d'autonomie<sup>19</sup>. Les décennies 1950 et 1960 témoignent ainsi d'une grande attention accordée à la « technique » des écrivains (en 1961, Jean-Louis Bory dira du dernier Pinget qu'on y retrouve « toutes les astuces techniques du roman moderne » [ *L'Express*, 515, 27/04/1961] ; en 1966, François Bott dira par exemple de Le Clézio qu'il « use de toutes les techniques avec la même virtuosité : calligrammes, collages, écriture automatique ou dialogue » [ *L'Express*, 770, 21/03/1966, p. 103]). Du même Le Clézio, Claude Roy écrit qu'il est « le fils de Michaux et de Lautréamont » ( *Le Nouvel Observateur*, 21/09/1970). Par ailleurs, toute l'école du Nouveau Roman trouve dans *L'Express* et dans *Le Nouvel Observateur* de très nombreux échos, placés sous le signe de cette maîtrise formelle et de la filiation prestigieuse qu'elle suppose.
- 45 Cependant, l'écrivain se doit aussi d'être lisible et, surtout, de parler de son époque. « Ne pourriez-vous pas enseigner à votre lecteur par quel bout apprendre à vous lire ? », demande ainsi Madeleine Chapsal à Michel Butor en 1962 ( *L'Express*, 15/03/1962), tandis qu'elle s'obstine à vouloir faire dire à Claude Simon que son roman *Le Palace* est un livre « sur la révolution espagnole » ( *L'Express*, 05/04/1962). L'écrivain se doit ainsi d'avoir une pensée à livrer sur son temps et sur les événements qui l'entourent. Avoir une pensée, c'est être philosophe (la philosophie constitue dans ces années 1950 et 1970 l'horizon de légitimité intellectuelle à l'aune duquel beaucoup d'écrivains sont jugés), mais c'est aussi être en prise avec les mutations de l'époque et y apporter des réponses. Ce modèle du « maître à penser » (dont Camus et Sartre, puis Foucault et Barthes, constituent les parangons) imprègne les jugements sur la littérature et sature l'échelle des valeurs. Ainsi, de Jean-Edern Hallier, on dira que son œuvre « le situe[nt], avec la bénédiction du révérend Michel Foucault, dans le peloton de tête de la nouvelle génération » ( *L'Express*, 865, 15/01/1968). Dans *Le Nouvel Observateur* (30/04/1979), Philippe Sollers « analyse des réponses qu'avancent Bernard-Henri Lévy dans un livre passionnément discuté ».
- 46 On voit ainsi s'articuler très massivement des rapports de filiation entre écrivains<sup>20</sup> et s'importer dans le magazine un important intertexte littéraire, qui organise l'imaginaire des lecteurs. La trace la plus sensible de cet intertexte est évidemment la fameuse citation littéraire (souvent issue d'un grand auteur classique) qui accompagne en légende les photographies en Une de *L'Express*, de 1953 à 1977 ; l'abandon de cette pratique à cette date nous paraît constituer un autre indice tangible d'une mutation à situer à la fin de la décennie 1970. S'affiche ainsi en Une un panthéon d'autorités littéraires qui, souvent pour leur sens de la formule, orientent le regard porté sur l'actualité générale.
- 47 On voit donc que l'axiologie des magazines reproduit largement, en son sein et, en quelque sorte, par délégation spécialisée, celle de la littérature instituée. Un autre indice parlant de cette importation est la place réservée aux prix littéraires traditionnels : ceux-ci sont actés par le magazine dans le parcours de l'écrivain comme gages sûrs de sa qualité et ne font pas l'objet d'une remise en question, encore moins d'une concurrence de la part du média<sup>21</sup>.

## 2.2. La fabrique médiatique de l'actualité littéraire

- 48 La décennie 1970 marque une profonde période de changement pour *L'Express* et signale ce qu'on pourrait résumer par sa « droitisation ». En 1971, plusieurs cadres démissionnent en protestation à l'ingérence politique de Jean-Jacques Servan Schreiber, qui deviendra ministre du gouvernement Chirac en 1974. Françoise Giroud, autre figure historique du journal, embrasse elle aussi la carrière politique dans le même gouvernement Chirac. Le retrait de l'équipe fondatrice correspond au rachat du groupe par l'homme d'affaires franco-britannique sir James Goldsmith, qui en devient le président en 1978.
- 49 De leur côté, en créant *Le Nouvel Observateur* en 1964, Jean Daniel et Claude Perdriel ont choisi de moderniser le magazine, notamment en métamorphosant le contenu de ses pages « Société » afin d'attirer de nouveaux lecteurs. Si d'un point de vue littéraire et artistique *France Observateur* s'était montré profondément intellectualiste, *Le Nouvel Obs* poursuit sa conquête d'un lectorat de gauche toujours plus large et ouvre ses colonnes à la culture de masse.
- 50 Ces mutations structurelles et idéologiques correspondent, pour les deux magazines, à une inflexion des logiques de représentation du littéraire, finalement assez convergentes malgré l'écart creusé entre les positionnements idéologiques des deux titres. De chambre d'écho et d'amplification de la légitimité culturelle attachée à la littérature, l'instance médiatique *newsmagazine* devient désormais un facteur à part entière de la production d'une culture littéraire marquée par un certain rapport à l'actualité.

### 2.2.1. Scénographie journalistique

- 51 Ce rapport à l'actualité s'inscrit d'abord dans un genre journalistique particulier, et neuf en ce qui concerne la littérature comme objet médiatique : le reportage. Tandis que la première portion du corpus était marquée par la pratique de l'entretien individuel et par la figure du critique, les années 1970 voient apparaître ce format de traitement de l'information qui fait de la littérature un événement parmi d'autres. La vie littéraire apparaît en effet comme un grand réservoir périodique de faits à couvrir, c'est-à-dire à raconter. Le moment de la rentrée littéraire, suivi de la saison des prix, par exemple (voir les dossiers consacrés à ce sujet dans *L'Express* du 27/10/2010 et du 18/05/2011), ou le succès éditorial (voir les cas de Guillaume Musso, *L'Express*, 3022, 14/06/2009, et de Stephenie Meyer, *L'Express*, 3003, 29/01/2009), ou encore la polémique entre écrivains (voir le cas exemplaire de l'affaire Darrieusecq-Laurens, dans *L'Express*, 07/01/2010) sont narrativisés de manière autonome, pour eux-mêmes, et non plus intégrés ponctuellement dans le parcours de tel ou tel écrivain. Ailleurs, c'est le motif de « l'amitié impossible » (voir par exemple les cas de Gérard De Villiers et Claude Lanzmann, *L'Express*, 3027, 09/07/2009) qui sert de nœud narratif minimal pour la présentation de personnalités, éventuellement écrivains.
- 52 Paradoxalement, nous verrons que, si l'écrivain singulier n'est plus, *a priori*, le centre de l'attention du discours médiatique, il retrouve une place de premier plan en tant qu'acteur du grand récit de la vie littéraire. Cette nouvelle visibilité ne reposera évidemment plus sur les mêmes échelles de valeurs.

- 53 Dans cette nouvelle scénographie, le critique littéraire se dissout, au profit du lecteur comme instance de plaisir (et non plus de connaissance) d'une part, du livre comme objet commercial d'autre part. La parole journalistique délaisse en effet l'autorité qu'elle tirait de sa proximité avec l'écrivain pour se faire le porte-voix des lecteurs, ceux du magazine, mais qui sont aussi les acheteurs potentiels du livre. On peut dire globalement que tout l'enjeu de la scénographie journalistique consistera à subsumer ce rapport commercial dans un rapport de plaisir entre deux intériorités, entre deux intimités, celle du lecteur et celle de l'écrivain.
- 54 Le chapeau d'un article consacré à Olivier Adam annonce ainsi : « Comment élever ses enfants sans leur mère ? Ce fils adoptif de la Bretagne répond avec un roman émouvant à souhait. Rencontre, chez lui, à Saint-Malo, où il a fait souffler ses *Vents contraires* » (*L'Express*, 08/01/2009). Les pensées les plus triviales (« Tiens, ils ont embarqué mon lit ! », rapporte-t-on à propos d'Adam, en plein déménagement au moment de la rencontre) et l'intimité de l'écrivain sont livrées sans trace de la médiation opérée par le journaliste :
- Il y a moins d'une heure, l'auteur de *Des vents contraires* et du *Cœur Régulier* était en gare de Saint-Malo, quai numéro 1, pour l'arrivée du train 8085 en provenance de Paris. Les cheveux peignés au sel comme souvent les gens des bords de mer. Une chemise de cow-boy. Des chaussures bateau. Quelque chose de changé dans l'allure. Trente kilos en moins, ça n'est pas rien. Il en pesait 110, il y a encore un an. Ses chevilles étaient devenues fragiles, sa santé aussi. (*Le Nouvel Observateur*, 6/09/2012).
- 55 La voix du journaliste devient ici comme celle d'un narrateur qui adopterait le point de vue du lecteur de magazine, en y important toutes sortes de savoirs informels généralistes et en cadrant ses jugements sur des impressions de lecture, sur la réception pathémique de l'œuvre ; par exemple, toujours à propos du roman d'Adam : « Rien de plus lumineux et vivifiant que ce récit sur fond de désespérance » (*L'Express*, 08/01/2009).
- 56 Mais il y a plus : la parole d'expertise, désertée par le critique littéraire, rejaillit par la voix d'autres acteurs de la scénographie journalistique, convoqués dans la rubrique. Ainsi, à propos du même roman d'Adam, *L'Express* donne la parole à une psychanalyste, chargée de s'exprimer sur l'image du père contemporain reflétée dans le roman.

### 2.2.2. Ethê d'écrivains

- 57 Ces changements de scénographie affectent nécessairement l'*ethos* des écrivains présentés : de « maudit », l'écrivain devient potentiellement « heureux », enchanteur, décomplexé, dans l'air du temps, cette fois au sens le plus trivial du terme. « L'écrivain », nous dit ainsi *L'Express* en 2010 (22/04/2010) « doit toucher la moelle épinière plutôt que le cœur, être un illusionniste, un enchanteur » ; Erri De Luca est qualifié d'« enchanteur », qui « interroge notre fragilité » (12/05/2010). Ailleurs, c'est « l'humour », « l'ironie », voire « la gaudriole », qui sont abondamment valorisés chez les écrivains médiatisés. Ceux-ci se doivent d'être « dans l'air du temps » (*L'Express*, 07/07/2010), par exemple en intégrant la technique des e-mails dans leur récit, voire se montrer « furieusement tendance », en s'inspirant de scènes de films cultes contemporains : « Depuis que Brad Pitt, mèche rebelle et chemise plaquée sur les pectoraux, a ferré une somptueuse truite arc-en-ciel sur la Big Blackfoot River dans *Et au milieu coule une rivière*, la pêche à la mouche est furieusement tendance. Le roman contemporain n'y échappe pas » (*L'Express*, 04/08/2010).



- 58 On assiste ainsi à un véritable détournement, par le magazine, du *credo* littéraire traditionnel. L'exemple sans doute le plus éclairant de ce détournement touche au tabou ultime de la création littéraire<sup>22</sup>, à savoir le rapport à l'argent, au commerce. En 2010, il est non seulement banal que l'écrivain ait un (autre) métier (que l'écriture), mais il est surtout admis qu'il veuille que son écriture lui rapporte un maximum d'argent. Ainsi, le succès littéraire de Chetan Baghat, nous dit *L'Express*, est dû « aussi à son sens du business – il a été banquier » (*L'Express*, 18/04/2010). L'essentiel est de voir que le magazine reprend à son compte cette axiologie : après avoir vanté les mérites du roman d'Olivier Adam, l'article conclut ainsi : « Des milliers d'exemplaires sont dans l'air, poussés par des vents porteurs. » (*L'Express*, 08/01/2009).
- 59 L'*ethos* de l'écrivain ne souffre ainsi plus de sa contradiction avec le monde de l'argent et le magazine est le lieu où s'affiche et se construit cette nouvelle normalité.

### 2.2.3. Échelles de valeurs

- 60 Dépourvu de ce qui assurait son exceptionnalité sociologique, l'écrivain doit dès lors se singulariser *autrement* dans ce nouveau régime de normalité ; en somme, il doit *faire l'événement*. Les années 2000 offrent les exemples les plus visibles de cette événementialité de la littérature, d'abord par le biais du succès commercial dont elle peut faire l'objet. Stephenie Meyer, Guillaume Musso (déjà évoqués plus haut), ou encore Fred Vargas par exemple sont évoqués dans des articles qui ont pour objet, non pas les œuvres elles-mêmes, mais le large engouement qu'elles suscitent, voire même la concurrence commerciale qui en découle. *Le Nouvel Observateur* (16/07/2009) traite ainsi du « match des poids lourds » entre Marc Levy et Guillaume Musso, avant de déclarer carrément « la guerre ! » entre les deux mêmes romanciers (03/05/2012). Dans un registre un peu différent, Michel Houellebecq (*L'Express*, 3141, 14/09/2011) joue quant à lui à fond la carte du reportage, puisqu'on consacre un article aux vacances qu'il passe en Patagonie en compagnie de son traducteur. Le cliché qui accompagne l'article, ainsi que la tonalité générale du propos (la citation encadrée fait ainsi dire à Houellebecq : « Tu me prêtes des projets sexuels que je n'avais pas ») misent sur la confusion entre l'homme et l'œuvre, ou plus exactement proposent une version de l'écrivain comme personnage de son propre univers fictionnel<sup>23</sup>.
- 61 C'est sans doute là l'avatar le plus abouti d'une évolution qui présente des stades intermédiaires, au fil desquels l'axiologie qui structurait l'appréhension *externe* du littéraire se disloque, au profit d'un rapport toujours plus empathique avec la chose littéraire. Soit l'écrivain est un phénomène en soi et peut alors faire l'objet d'une appréhension externe par le magazine, mais purement sociologique (voir les cas de Musso, Meyer, Vargas ; pas de jugements de valeur esthétiques dans ces cas-ci, si ce n'est en discours rapporté : le *newsmagazine* propose alors une sorte de panorama des discours produits à l'endroit des « phénomènes » rapportés) ; soit il est fabriqué comme phénomène par le magazine, qui mise essentiellement sur le *pathos* de ses lecteurs pour susciter un sentiment de proximité avec les objets du discours (pas de jugements de valeur esthétiques dans ces cas-là non plus, puisque le propos mise sur une appropriation *pré-critique* de l'objet par le lecteur).
- 62 Dans un cas comme dans l'autre, c'est dès lors le rapport entre l'homme et l'œuvre qui s'en trouve inversé. Le détail biographique n'est pas mobilisé par le critique spécialiste pour éclairer un aspect de l'œuvre ; c'est au contraire l'univers fictionnel de l'écrivain qui



tend à déteindre sur sa biographie, la vraie vie de l'écrivain n'ayant d'intérêt que dans la mesure où elle s'ajuste au scénario sociologique ou pathémique mis en scène par le magazine autour de son œuvre.

- 63 Fabriquant l'actualité littéraire en prise directe avec l'actualité éditoriale et court-circuitant ainsi la question de la valeur littéraire, le magazine doit nécessairement prendre ses distances avec les autres instances officielles de légitimation, qui interviennent sur cette question de la valeur littéraire. Tandis que, dans la première portion du corpus, l'obtention de prix littéraires était actée par le magazine pour présenter le parcours de l'écrivain, les années 1970 signalent un changement de positionnement à cet égard également. 1975 voit ainsi paraître un important dossier sur le phénomène des prix littéraires, versés à la gamme des faits d'actualité par rapport auxquels le magazine adopte un regard critique, ou du moins prétendument objectivant. Les travaux de Sylvie Ducas ont montré que cette décennie était nettement marquée par les rapports de concurrence entre les instances traditionnelles et de nouveaux cadres médiatiques de légitimation du littéraire, notamment via la création de prix<sup>24</sup>. Cette concurrence est nette dans le cas de *L'Express* qui, au fil des années, ne va cesser de remettre en cause les appareils traditionnels de légitimation du littéraire. À cette conception élitiste et vieillotte de la légitimité de l'œuvre et de l'écrivain, le *newsmagazine* oppose, après les années 1970, une axiologie basée sur le potentiel événementiel du littéraire et sur l'appropriation affective dont il peut faire l'objet par les lecteurs.

## Conclusions

- 64 L'introduction, à partir des années 1990, de critères de la culture consacrée dans le traitement des écrivains par la presse *people* peut recevoir, selon la perspective adoptée, deux types d'explications non exclusifs l'un de l'autre. Au niveau économique, ce phénomène peut être interprété comme l'un des éléments d'une stratégie marketing de l'éditeur Prisma Presse, visant à marquer une différence par rapport aux anciens titres à sensation jugés trop populaires et dépassés<sup>25</sup>. Pour *Voici*, l'objectif est d'imposer un ton à la fois corrosif et branché. Quant à *Gala*, il s'agit d'offrir du haut de gamme. Dans les deux cas, poser des marqueurs de distinction culturelle devient donc indispensable. À un niveau sociologique, l'hybridation *people* des critères du jugement littéraire – entre hommage à la réussite commerciale, valorisation de la visibilité et reconnaissance des hiérarchies culturelles – peut être référée à l'affirmation d'une culture « moyenne »<sup>26</sup>, ni totalement populaire, ni élitiste, par le biais de médias se voulant « grand public » et donc consensuels.
- 65 Le volet *newsmagazine* illustre une évolution convergente, mais partant du pôle opposé. Soumise aux valeurs de la culture légitime, important ces valeurs dans son traitement de l'actualité, la presse magazine cultivée répond, dans les premières décennies de son existence, à un besoin de légitimation de son lectorat, qui, s'ouvrant à la haute culture, en est le spectateur attentif et discret. L'aura dont jouit la chose littéraire est réfléchie comme un spectre dans l'espace du journal. Les mutations structurelles que subissent ces titres au tournant des années 1970 (la fragilisation de leur indépendance éditoriale et leur soumission aux logiques de la rentabilité) affectent la manière dont s'y donne à voir l'écrivain et dont s'y négocie sa reconnaissance. Branchées sur les obsessions et les valeurs d'une époque, plutôt que sur l'axiologie « intemporelle » de la Littérature, ces représentations cessent de fonctionner comme des indices de haute culture ; elles

participent plutôt au renforcement, par l'instance médiatique, d'une *doxa* euphorisante et décomplexée.

- 66 Mais sans doute est-ce, aussi, la littérature elle-même, au gré des évolutions spécifiques qu'elle a connues au cours des dernières décennies (notamment dans son rapport aux autres arts), qui s'est dépouillée de l'aura et des valeurs qui l'associaient à la haute culture.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Augé (Marc) (*et al.*), *Diana Crash*, Descartes et Cie, Paris, 1998.
- Bourdieu (Pierre), *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979.
- Bourdieu (Pierre), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- Brissette (Pascal), *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005.
- Dakhli (Jamil), « Stars aux programmes : les stratégies échoïères dans la presse de télévision », *Médiamorphoses*, n° 8, septembre 2003, INA, pp. 79-86.
- Dakhli (Jamil), *Culture people : discours, pratiques professionnelles et usages de la presse de célébrités en France*, Mémoire d'habilitation à diriger des recherches, Université Nancy 2, 2010.
- Dakhli (Jamil), « La visibilité *people* : ennemie de la démocratie ? », dans *Les tyrannies de la visibilité. Être visible pour exister ?*, sous la dir. de Nicole Aubert & Claudine Haroche, Toulouse, ERES, 2011, pp. 171-190.
- Ross (Kristin), *Rouler plus vite, laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 1960*, Paris, Flammarion, 2006.
- Ducas (Sylvie), « Prix littéraires créés par les médias. Pour une nouvelle voie d'accès à la consécration littéraire ? », *Réseaux*, 2003/1, n° 117, 2003.
- Heinich (Nathalie), *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.
- Huret (Jules), *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], préface et notices de Daniel Grojnowski, Paris, José Corti, 1999.
- Lejeune (Philippe), « L'image de l'auteur dans les médias », *Pratiques*, n° 27, 1980, pp. 31-40.
- Les tyrannies de la visibilité. Être visible pour exister ?*, sous la dir. de Nicole Aubert & Claudine Haroche, Toulouse, ERES, 2011.
- Meizoz (Jérôme), « Sociologie d'une polémique : Plateforme de Michel Houellebecq », dans *L'Œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine Érudition, 2004, pp. 181-203.
- Tétart (Philippe), *Histoire politique et culturelle de France Observateur*, t. 1, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Wolton (Dominique), *Penser la communication*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1997.

## NOTES

1. Bourdieu (Pierre), *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979, p. 520.
2. Augé (Marc) (et al.), *Diana Crash*, Paris, Descartes et Cie, 1998, p. 48.
3. À la notion de capital de visibilité mise en avant par Nathalie Heinich (*De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012), nous préférons celle, à la fois plus restreinte et plus précise, de capital de célébrité, qui permet de prendre en charge d'autres enjeux (le nom, la renommée, la mémoire, entre autres) que celui de la seule présence visuelle, médiatisée ou non.
4. Pour faciliter la lecture, nous indiquons les références aux magazines entre parenthèses, directement dans le corps de l'article.
5. Voir Dakhli (Jamil), « Stars aux programmes : les stratégies écotières dans la presse de télévision », *Médiamorphoses*, n° 8, septembre 2003, INA, pp. 79-86.
6. Fiche biographique de Claire Castillon, disponible sur la version en ligne de *Voici*, <http://www.voici.fr/bios-people/claire-castillon>, dernière consultation le 05/07/2013.
7. Dakhli (Jamil), « La visibilité people : ennemie de la démocratie ? » dans *Les tyrannies de la visibilité. Être visible pour exister ?*, sous la dir. de Nicole Aubert & Claudine Haroche, Toulouse, ERES, 2011, pp. 171-190 ; p. 174.
8. Éditeur par ailleurs (chez Flammarion), Frédéric Beigbeder a lui-même fondé un prix littéraire, le Prix de Flore, en 1994.
9. Il peut même leur arriver de passer du statut de rédacteur, à la tête de leur rubrique de critique, à celui de personnage des colonnes de ces magazines, tel Frédéric Beigbeder dont *Voici* n'a pas manqué de raconter les démêlés avec la drogue ou la comédienne Laura Smet, son ex-compagne (ce qui a entraîné la démission de l'intéressé, avant son retour au sein de l'hebdomadaire quelques années plus tard).
10. *Voici* se présente alors en couverture comme « Le nouveau magazine des femmes ».
11. D'après : © AudiPresse ONE 2012.
12. La légende stipule : « À l'heure de la sieste, l'écrivain corrige le manuscrit de son prochain roman *La horde d'or*, qu'il publie fin avril chez Plon. »
13. Maigret (Éric), *Sociologie de la communication et des médias*, Paris, Armand Colin, 2003.
14. Voir notamment Ross (Kristin), *Rouler plus vite, laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 1960*, Paris, Flammarion, 2006.
15. Tétart (Philippe), *Histoire politique et culturelle de France Observateur*, t. 1, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 215.
16. Huret (Jules), *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], préface et notices de Daniel Grojnowski, Paris, José Corti, 1999.
17. Sur la puissance de ce mythe littéraire, voir Brissette (Pascal), *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005.
18. Lejeune (Philippe), « L'image de l'auteur dans les médias », *Pratiques*, n° 27, 1980, pp. 31-40.
19. Voir Bourdieu (Pierre), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
20. Dans son entretien avec Henri-François Rey, Madeleine Chapsal lui dit : « Vous avez des intonations qui me rappellent celles d'un autre écrivain, Claude Simon » (*L'Express*, 06/12/1962, p. 36).
21. Voir *supra* l'exemple cité à propos de Butor ; voir aussi le cas de Georges Perec qui, dès sa réception du Prix Renaudot en 1965 pour *Les Choses* et alors qu'il est encore peu connu, fait l'objet d'un entretien dans *L'Express* (754, 29/11/1965) – c'est très clairement l'obtention du prix qui décide la médiatisation.

22. Et, plus largement, artistique ; les évolutions signalées ici devraient d'ailleurs être corrélées à celles qui affectent le statut des artistes en général.

23. De telles ambiguïtés du cas Houellebecq, notamment en régime médiatique, ont bien été mises en lumière par Meizoz (Jérôme), « Sociologie d'une polémique : *Plateforme* de Michel Houellebecq », *L'Œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine Érudition, 2004, pp. 181-203.

24. Voir notamment Ducas (Sylvie), « Prix littéraires créés par les médias. Pour une nouvelle voie d'accès à la consécration littéraire ? », *Réseaux*, 2003/1, n° 117, pp. 47-83.

25. Cette stratégie est bien documentée, notamment dans la presse spécialisée dans la communication de l'époque. Voir Dakhli (Jamil), *Culture people : discours, pratiques professionnelles et usages de la presse de célébrités en France*, Mémoire d'habilitation à diriger des recherches, Université Nancy 2, 2010, p. 66.

26. Wolton (Dominique), *Penser la communication*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1997.

---

## INDEX

**Mots-clés** : Presse magazine, Représentations, Culture médiatique, Rhétorique

## AUTEURS

**JAMIL DAKHLIA**

Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle

**FRANÇOIS PROVENZANO**

Université de Liège

**ÉMILIE ROCHE**

Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle